مجلة كلية
الدعوة الإسلامية

العدد
السابع عشر
2000

مجلة إسلامية - ثقافية - جامعة - محكمة - تصدر سنويا

1430 من ميلاد الرسول ﷺ الموافق 2000 افرنجي

آراء في دراسة النص

الدكتور عبد الجبار المطلبي
كلية التربية/جامعة الفاتح

ومهما يكن من شيء فالموضوع الأساس في أركان الدراسة من «نصٍّ» ومؤلفٍ ومتلقٍ هو «النص»، وإن كانت دراسة أحد هذه الأركان الثلاثة لا يمكن أن تنفصل، في كثير من الأحيان، عن الركنين الآخرين، لأنها جميعاً متشابكة فيما بينها تشابك البناء المعتمد بعضه، في وجوده، على الآخر، فدراسة «النص» وحده، مثلاً تعني، في حقيقة الأمر، «النص» من خلال دارسه، أي «النص» لدى متلقٍ معيّن وهو الدارس الذي لا يخرج عن كونه في حقيقة أمره، متلقياً (أي ناقداً).

ومع ذلك، ولغرض الدراسة نفسها، يؤخذ «النص» وكأنه الغاية الوحيدة التي نحن بصدد من فهمها، وكل ما عداها، وفي الأدق، كل ما يعنينا، هنا، من

المؤلف والمتلقي [الناقد أو النقاد أو أحكامهم إن وجدت] هو ما يتصل بالموضوع الأساس: «النص»، و«النص» الشعري، على التحديد. وبقدر حاجتنا إلى المؤلف والناقد في تحقيق غايتنا تتقرر أهميتهما. فمعرفة «النص»، في رأي بعض النقاد، أساس النقد كله[1]. وقد تفرض معرفته النظر إلى العوامل الخارجية والداخلية التي شاركت في صنعه، أو النظر إليه في حدوده التي تفرده بصفته أثراً فنياً مؤهلاً لأن يكون موضع دراسة، وهذا يعني أنه يحمل في أطوائه شيئاً من استقلاله «الذاتي»، من حيث المعنى، مثلاً، وإذا كان كذلك فإنه يحمل، أيضاً، قيمته الفنية فيه ومقدارها، فلا بدّ، إذن، من أن يقرر، في نحو ما، معاييره التي تقاس بها فنيته، سواء أكانت هذه المعايير داخلية تنبع من نسيجه أم خارجية، بعد أن يكشف الإطار الذي يُفرغ فيه «النص» عن تلك المعايير، فلا يمكن الوقوف عليها أو استنباطها من خارجه بتطبيق آراء أو نظريات سابقة عليه، من غير أن يشير «النص»، من بعيدٍ أو قريب، إلى «خارجيتها»، فالعناية تنصب على «النص»، موضع النظر، بصفته شيئاً يجب أن يشتمل، في داخله، على السبب الذي جعله كذلك وليس غير ذلك... ومن الحق أن المعلومات الخارجية قد تجعله أكثر إدراكاً، ولكن شغل الذكاء النقدي يبقى كما كان: أن يضمن علاقة الاستجابة وأن يقرر ما هو، حقاً، عمل الفن. ويكون الناقد، على وجه الخصوص، حذراً كيف يستعمل المعرفة الخارجية، فيما يتصل بمقاصد المؤلف [صاحب النص]... وفحوى القول ... هو ضرورة ملازمة الناقد ملازمة شديدة العمل [أي النص] الذي أمامه»[2].

أمّا مؤلفه فكل ما يلتمس منه هو ما تشير إليه تلك المعايير مما يمكن أن ينير السبيل إلى تحقيق الغاية، وما يمكن أن يعين في الكشف عن تلك المعايير التي يجري الحكم عليه بمقتضاها. أما مهمة الناقد فمهما قيل فيها فإنها، في رأي «كودويل»، لا تتعدى أن تكون نظرة ترصد الأثر الفني من خارج

---

(1) انظر قضايا في النقد الأدبي، ص319 ـ 320.

(2) Literary Criticism, (Coombes), pp.11 - 12.

حدوده[3]. ومع ذلك، كثيراً ما يدعي الناقد أنه يهدف إلى كشف قيمة «النص»، أي القيمة الجمالية فيه. وفي كلتا المهمتين أخطار لا بدّ أن يحذرها البحث الأكاديمي الذي يعتمد قواعد معيّنة أو منهجاً معيّناً للتقليل من أخطار الشطط في ذينك الطرفين [المؤلف والناقد] اللذين يقع «النص» بينهما، ومن البديهي أن نقول إنّ كثيراً من الدراسات يطغى فيها النظر في سيرة المؤلف، والمقياس المنصف في ذلك اقتصار الدراسة على وقائع من سيرة المؤلف، مما له علاقة بالنص فحسب، أو تطغى معايير النقاد المطبّقة على «النص» وأحكامهم، إن وقفت الدراسة عليها فيصبح بحثاً في سيرة المؤلف وما يتصل بها من أمور أوفى أحكام النقاد وما يسقطونه عليها من أنفسهم، فيطغى أحدهما أو كلاهما عليها، وينسى موضوع الدراسة الأساس، وهو «النص» . ثم إننا نجد أخطاراً أخرى إذا ما فُقد المؤلف أو الناقد، لسبب من الأسباب، فقد يُنسى المؤلف، كأن يُنسب «النص» إلى مؤلّفٍ مجهول، كما هو مألوف في تاريخ الشعر العربي، حين نواجه أبياتاً. تتشابك فيها النسبة بين شاعرين أو أكثر، أو نجهل قائلها فنقرأ عبارة: «كقول القائل» أو «كقول الشاعر» أو «كما قال أحدهم» أو «بعضهم» من غير ذكر لاسم القائل. وهنا قد تعجز الدراسة عن الاستنارة بسيرة المؤلف وظروفه التي دفعته إلى قول «النص» ، فلا بدّ، إذن، من أخذ «النص»، في هذه الحال، مستقلاً إلاّ من الخيوط التي تشده بعصره، إن وُجدت إشارة إليه كقولهم «قال شاعر إسلامي أو أموي أو عباسي، مثلاً». أو بمذهبه الذي ينتمي إليه كقولهم: «قال أعرابي» أو «أحد أهل نجد» أو ما شابه ذلك، وحينئذٍ لا بدّ أن نستضيء بآراء من سبق من النقاد فيما يتصل به، إن كان ثمة، نقاد أو أحكام نقدية له أو عليه. والحق أن «النص» المقطوع عن مؤلفه يحقق استقلالاً نسبياً، وحرية مناسبة في أنه قد يملي معاييره الفنية التي تنبع، هنا، من وجوده المستقل. وقد تضاف إلى «النص» دلالات تناسبه، وإن لم يكن المؤلف المجهول أرادها أو عناها. وإملاء المعايير، هنا، فيها شيء كثير من التوسع والتجوّز، لأنه قد يصبح فريسة مناسبة للدراسة تستبدّ بها لغة «النص» بما يمكن

(3) الوهم والواقع، ص15.

أن توحي للدارس من أمور، ويملي فيها صاحبها كثيراً من آرائه وأحكامه، وربما يملي كثيراً من أهوائه، مهما استعان بمقاييس موضوعية، فقد ينظر إليه على ضوء مذهبه السياسي أو الفلسفي الذي يعتنقه، فالشيوعي، على سبيل المثال، يعالج الفن من حيث علاقته بالمجتمع وعلاقته بفلسفته المادية[4]. ولمّا كان العمل الفني يفرض على الناقد منهجاً معيناً فغالباً ما يختار الناقد المنهج الذي يتفق مع «خلفيته» الثقافية أو «مركبه الثقافي»، كمايقول «باشلار»[5]. ومما يجدر ذكره، هنا، أن «للنص»، لدى «إليوت»، وجوداً مستقلاً لا ينتمي فيه إلى أي شيء خارجه، ويرى أن الناقد لا يجب عليه أن يبحث عن دلالات للعمل الأدبي خارج إطاره اللغوي[6]. وليس للنص، كما يرى هذا الناقد، معنى موضوعي، فقد يبدو أن القصيدة [النص] تعني أشياء مختلفة لقُرّاء مختلفين «وقد تكون هذه المعاني كلها مختلفة عما ظن الشاعر [إن كان معروفاً] أنه عناه»[7]. فتفسير القارىء قد «يختلف عن تفسير الشاعر ويساويه في الصحة، بل قد يكون أفضل منه»[8]، وهذا رأي مقبول لدى «وليك» دفاعاً عن تراكم المعاني على مر الزمن، وعلى ذكر رأي «إليوت»، هنا، نجد من المناسب أن نذكر أنّ تعليقات معينة تتصل بتفسير «النص» قد تقف ما يومىء إليه «النص» من دلالات ومقاصد، قد تكون مصدر اجتذاب القراء، كما نضبت إيماءات «الأرض الخراب» لإليوت التي كانت تنبع من غموضها وتعقيدها، بعد أن كشف «جون بيتر John Peter بتفسيره أن تلك القصيدة تدور على الحب الشاذ Homosexual love [9]. ولكن تعدد المعاني واختلافها باختلاف القرّاء، وأن المعنى هو ما تعينه القصيدة للقرّاء، قد يؤدي كل ذلك، كمايرى «وليك»، أيضاً إلى نتيجة لا ينقذها من

---

(4) انظر الوهم والواقع، ص15 ـ 16.

(5) في الأدب الفرنسي، ص80.

(6) معضلة تفسير النص (نصر أبو زيد)، مجلة فصول، ص144.

(7) مفاهيم أدبية 419.

(8) المرجع السابق، ص419.

(9) قضايا في النقد الأدبي، ص327.

الفوضى إلاّ كون هؤلاء القرّاء حساسين[10]. ويرى «وليك»، أيضاً، أن النظرية النقدية الإليوتية تتعارض كلها مع «فلسفته الموضوعية التي تسعى لتحديد التراث، ولا بدّ أن تبدأ بافتراض صحته»[11].

ويواجه الدارس، أيضاً، خطر النظر إلى ألفاظ «النص» مقطوعة عن دلالاتها الرمزية، فإذا اقتصر «النص» على الدراسة الحرفية فَقَدَ تجرده من كثير من سماته الفنية، أو أن دراسته تنتج نسخةً مبتدعة أو فهماً لا يدري أحد مدى ارتباطه بجوهر «النص»، وإن ارتبط، قليلاً أو كثيراً، بما عليه الدارس من القدرة على قراءة النصوص، أو أن «النص» مقطوعاً عن مؤلفه، يصبح وجوداً يقرر بناؤه الخاص فنيته، وتصبح له مقاصد جديدة لعل صانع «النص» المجهول لم يكن يقصدها، مقاصد تستقي وجودها من روح العصر الذي يُدرس «النص» فيه، مثلاً، أو من اتجاهات الدارس التي لا تخلص، فوق ذلك، من التأثر بروح العصر. فللأثر الأدبي، إذا أخذنا برأي «وايلد» «حياة مستقلة خاصة به، وقد يؤدي رسالة تتجاوز تلك التي أُريدَ له أن يؤديها»[12]. فتعدد المعاني لا يلازم «النص» دائماً ولكن القرّاء [النقاد] يسقطونه عليه.

واستقلال «النص» (أو كونه مقطوعاً عن كل شيء)، وإن منع مدعي ملكة النقد من الدخول فيه، قد يسجن، على الرغم من تحقق الدخول فيه، أولئك الذين يتحركون داخل جدرانه، فلا يجدون ما يستنيرون به، متجاهلين ما وراءه من عالم خارجي لا بدّ أن «النص» قد استمد عناصره منه. أما قول «برادلي» A.C.Bradley: «إن الشعر عالم مستقل بنفسه» تام قائم «بذاته» فعليك، إن أردت امتلاك ذلك العالم أن تدخله وتنسجم مع قوانينه، وتتجاهل، حينئذ، ما أنت عليه من معتقدات وأهداف، وأحوال خاصة في «عالم الواقع»[13] فيعني المجازفة بحتمية عزله عن الحياة، وهو تطرّف يقابله تطرّف إخضاعه لمقاييس

---

(10) مفاهيم نقدية، ص420.

(11) المرجع نفسه، ص420.

(12) قضايا في النقد الأدبي، ص287.

(13) المرجع نفسه، ص34.

غريبة عنه كمقاييس الفلسفة والأخلاق والدين. فاستقلاله، كما يقول أحد النقاد[14]، يعني الدفاع عن وحدته ورفض معالجته بتلك المقاييس التي ذكرنا آنفاً.

وقد تربك آراء النقاد، من وجهة أخرى، دراسة «النص» إذا ما تعددت واختلفت في تقديره، ولكنها كالمساكن أسوأها خير من عدمها، فقد تدلنا، كما أومأنا من قبل، على قيمة «النص» منظوراً إليه من زوايا مختلفة وفي مواقف متباينة، وقد تدل تلك الآراء على سمة فيه قد تكون سبباً في بقائه، وهي تلتفت إلى ما تبثه لغته بقدر ما فيها من التكييف والإيحاء، إن كانت كذلك، لما في ذلك من قوة دافعة تتحدى الحدود التي رسمها روح العصر حوله. ومع ذلك، قد تختلف معايير التقويم بين المتلقين، فمعيار التقويم في رأي «إليوت» مثلاً، هو «ما نجرّبه من متع عميقة حيثما نقرأ «نصاً» من النصوص الجيدة، ثم نستجيب لعظمته الفنية وقيمته الأدبية على أساس الفهم السليم والاستجابة الصحيحة، فهماً عماده النقد المتكامل»[15]. ويبدو لي أن «إليوت»، على ما في قوله من تعميم، ومهما تسلح بعدّة الناقد، قارىء، في نحو ما، لأن تجربة المتع تختلف بحسب استجابة المتلقين لما يتضمنه «النص»، أو في الأدق، لما يثيره في كل منهم. ونحن بعدُ، نسأل: ما سمات «النص» الجيد؟ وما الفهم السليم؟ وما حدوده وأسبابه؟ وكذلك الاستجابة الصحيحة، وما النقد المتكامل؟ يقول: «إليوت»: «أن العمل الفني متكامل في حدّ ذاته، له كيان بقدر ماله من موضوعية، يتمتع بصلة قوية بالتراث الماضي بقدر ارتباطه ارتباطاً وثيقاً بالتيارات الحاضرة. إنّ هذه العلاقة تتوقف على الكليّات لا الجزئيات، أو على الفكر العالمي لا المحلي، وعلى النظرة الموضوعية لا الذاتية، والنقد الصحيح هو الذي يتتبع الخيوط التي كوّنت في مجموعها نسيج هذه العلاقة»[16]. وبتعبير آخر إنه النقد المستوعب المستنير، فهل في قدرة كل ناقد أن يصدر عن نقدٍ

---

(14) المرجع نفسه، ص34.

(15) إليوت (فائق متي)، ص55.

(16) المرجع السابق، ص25 ـ 26.

مستوعب يأخذ في الحساب كل شيء، في توازن دقيق، ثم يخرج بمُتَع عميقة. ونحن نعلم أن من طبيعة المتع الفنية، ـ وهي تختلف عن المتع العقليةّ في حلّ مسألة رياضية أو التوغل في طبيعة الكون أو غير ذلك ـ، أنها تتصل، في المقام الأول، بالإحساسات «والعواطف» البشرية، وتستجيب استجابة ذات تأثير حيّ أساسه الانفعال. إن استجابتنا لعظمته الفنية وقيمته الأدبية، تنقلنا إلى نظرية التأثير لا إلى طبيعة «النص» نفسه، فقد يكون «النص» مثيراً بالنسبة إلى زمن معين وأناس معينين، فعالميته تصدّها محلية المتلقي ومزاجه، و«النص»، خارج ذلك الزمن وهؤلاء الأناس، «نص» استنفد تأثيره، مهما كانت عالميته أو ارتباطه بالماضي، فلا يجد، لأسباب كثيرة متشابكة، استجابة ترقى إلى استجابة متلقيه السابقين. ولا بدّ أن «إليوت» يدرك ذلك، لأنه يرى أن نقصاً في أحد عناصر «النص» سيؤدي حتماً إلى عدم التهيؤ أو «التكيّف» على الوجه الصحيح ومن ثمّ يخرج عن «النص» الذي نحن بصدده، وتنشأ عن ذلك تأثيرات لا تمت له بأدنى صلة، فهي من وحي خيالنا واستجابة لرغباتنا ونزواتنا[17]. وما دمنا في دائرة «النص» وعناصره فلا بدّ من القول بأنه يجب أن يؤخذ وحدة واحدة متكاملة غير قابلة للفصل، فكما يقول «هارولدأزجون»: «لا يظل شيء من شكل القصيدة، ولا بنيتها العروضية ولا علاقاتها الإيقاعية ولا أسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحتويه من معنى. فاللغة ليست لغة بل أصوات، إلاّ إذا عبّرت عن معنى، كذلك يعتبر المحتوى بدون الشكل استخلاصاً لشيء ليس له وجود ملموس، لأننا لو عبّرنا عنه بلغةٍ مختلفة لأصبح شيئاً مختلفاً، ولا بدّ من أن تدرك القصيدة كلاً حتى تتم عملية الإدراك. ولا تناقض بين الشكل والمحتوى لأنه لا وجود لأي منهما بدون الآخر. واستخلاص الواحد من الآخر قتل للاثنين»[18] «وعزل الأفكار»، كما يقول «كومبز Coombes»، «أو أي شيء آخر عن نسيج الكتابة [النص] لا يصح في النقد، أن النص لا ينقد بفصل عناصره بعضها عن بعض،

(17) المرجع السابق، ص55.

(18) مفاهيم نقدية، ص50 ـ 51.

كعزل الأفكار، مثلاً عن الأسلوب»[19]، و«قد أكد» كروشيه في كتابه الاستطيقا (1912) على وحدة العمل الفني وعلى تطابق الشكل والمضمون بقوة، ورفض الفكرة القائلة بإمكانية وجود مضمون يمكن استخلاصه على حدة وقال: «إن الحقيقة الاستطيقية [الجمالية] هي الشكل ولا شيء غير الشكل..»، والشكل، عند «كروشيه» هو التعبير «الحدسي»، وهو اسم آخر للعمل الفني، ولكن العمل الفني عند «كروشيه» حديث داخلي خاص، فما هو خارجي لا يعتبر عملاً فنياً، في رأيه، و... يعترف «كروشيه» نفسه أن ما يدعوه بالشكل يمكن أن يدعى بالمضمون أيضاً»[20]. ولا يُعنى «كروشيه» بالبنية اللغوية، بل بالإحساسات والاتجاهات التي تشغل ذهن الكاتب وتتجسد في العمل الفني[21]. كذلك لا يمكن أن نعزل «نصاً» عن أصله الذي يضمّه، كنصّ من مسرحية، مثلاً، فنحكم على «نصٍ» من «عطيل» أنه كلام طنّان، لأن «شكسبير» أراد أن يكون في هذا الاتجاه من أنواع الكلام، فالموقف يقتضيه، ولكنك، إذا أخذته معزولاً منفصلاً، قضيت على الموقف، وبدا في غير ما أراده له المؤلف[22].

وتأتي معضلة النقد، في كثيرٍ من الأحيان، من كون «النص» عصيّاً على التحديد والإفراد بعيداً عن مؤلفه وقرّاء عصره، وما قيل فيه في ذلك العصر وفي الأجيال بعده. وقد يقال: إن «النص» لا علاقة لآراء معاصري الشاعر به «فجمهوره جمهور مثالي دائماً»[23]. ولكن. قد يقال إن «النص» الجيد له القدرة على مخاطبة الناس خارج الموقف الذي نتج فيه[24]. و«النص» ، مقطوعاً عن كل شيء، بدعةٌ معاصرة، ولكنه، كياناً قائماً بنفسه، يثير في قارئه ما يثير، عمليةٌ قديمة حديثة تعاصر متلقيه، سواء أُوجِدوا وقت مولده أم بعده.

---

(19) Literary Criticism, (Coombes), p.14.

(20) مفاهيم نقدية، نقدية ص52.

(21) المرجع نفسه، ص52.

(22) Literary Criticism, (Coombes), pp.17.

(23) قضايا في النقد الأدبي، ص323.

(24) المرجع السابق، ص323.

ويفضّل قُرّاءٌ «النص» مستقلاً، لأنهم، حينئذٍ، يواجهونه مواجهةً مباشرة، فيرون أنهم أقدر على تذوقه، وهم يغترفون منه من غير ما وساطةٍ تنال من تلك الصلة المباشرة، أو تعدّل منها، أو تحرفها، ويحصلون منه على متعتهم التي ينشدونها. ولكنّ قُرّاءً آخرين يتطلّعون إلى فهم «النص» وما حوله[25] قبل تذوقه، ويرون أن متعة تقوم على فهمه هي أعمق وأغنى من أخذه مستقلاً يمنحهم ما يمكن أن يمنح وهو وحدة مستقلة قائمة بنفسها «معدّة» في وجودها الشكلي الظاهر. إنّ فهمه، في رأيهم، يعمّق المتعة بما يناسب درجة ذلك الفهم.. وقد يتيح الفهم العميق لهم رحلة بعيدة في عالم الشاعر يرجعون بعدها وقد تغيّروا، كثيراً أو قليلاً، عما كانوا عليه قبل قيامهم بها، فلم يعودوا كما كانوا من قبل. لقد تغيّر إطارهم العام بإرباكه بما حصلوا عليه من زاد الرحلة[26]. وهذه هي فائدة المتعة الفنية العميقة. ولكن من القُرّاء من لا ينشد المتعة من أجل المتعة حسب، بل يقوم بعملية تفسير «النص»، أيضاً، فيهيّىء نفسه للوساطة بينه وبين قرّاءٍ آخرين[26]، وذلك هو الناقد، فقد تكون مهمته تفسيرية تكشف عن مواطن الجمال في «النص» أو تحدد فنيته. وقد يقوم بمهمة أخرى قضائية، وهي المهمة التقديرية فينشد القِيم التي ينطوي عليها «النص». وقد تبدو المهمة التفسيرية متصلة بجماليته وفنيته، ولكن القيمة التقديرية والتقويمية تتصل بمغزى التجربة التي عبّر عنها المؤلف. فنحن هنا، بإزاء اتجاهين يصدران عن تجربة الشاعر، فقد ذكرنا، من قبل، أنّ الشعر تعبير عن تجربة في ألفاظ، وهذا التعبير يكشف عن نفسه في حالة تذوقه المباشر أو الدخول في عالمه، أو تفسير مواطن الجمال وكشفها للآخرين. ولكن التجربة قد تتبلور في مغزى كما في الشعر التعليمي، (ولا نقصد هنا بالشعر التعليمي «النظم التعليمي»، أو العلوم المنظومة كمنظومة ابن مالك «ألفيته» في النحو، أو نظم العلوم الأخرى، فمثل هذا يخرج عن نطاق الشعر، بطبيعة الحال، ولكن الشعر التعليمي يمكن تمييزه في شعر الحكمة والنظر في مظاهر الحياة والموت

(25) انظر رأي الأستاذ الخولي في كتاب «مدرسة الكوفة» لمهدي المخزومي ص167.

(26) انظر قضايا في النقد الأدبي، ص24.

وما فيهما مما يلهم من تجارب تتصل بإثارة الإحساس البشري من سرور وأمل أو فجيعة ويأس باستخلاص قيمة بشرية خلقية قائمة على أمثال تلك التجارب)، فقد يشارك الفكر في استخلاص مغزى من تجربة فيجري في تعبيرٍ موجز يأخذ مجراه فيما نسميه بالشعر التعليمي، أي الشعر الذي يتبلور فيه الإحساس في حكمة، أي فكرة أو نتيجة تؤسس دلالة فكرية لها قيمة خلقية أو إن شئت قلت تعليمية، كقول المتنبي، مثلاً:

واحتمالُ الأذى ورؤية جانيه غذاءٌ تضوىٰ به الأجسامُ

فقد يكون أساس تجربة الشاعر، هنا، موقفاً جرّبه الشاعر مع امرئٍ أنزل به الأذى (كافور، مثلاً)، ولم يستطع ردّ ذلك الأذى أو عقاب جانيه الذي كان يراه يغدو ويروح فيذكّره بما اقترف بحقه، فيؤلمه أن يراه ويهزله احتمال الأذى مع رؤيته غادياً رائحاً، فإذا بتلك التجربة التي عاناها الشاعر ترتفع، في بيت المتنبي، من خصوصيتها المحلية إلى مغزىً عام قد يتكرر في مواقف أخرى مماثلة، في مجتمع بني الإنسان. هذا المغزى لم يعد صورة جمالية محضاً تفصح عن إحساسٍ معيّن، بل صار الفكر البشري يشارك فيها أو صارت هي في إطار فكري أخرجها من الجمالية المحض إلى مشاركة فكرية بمقدار يزيد أو ينقص بقدر ما يرجح فيها من عنصري الجمال والفكر. فالشعر التعليمي، في أوضح صوره، إذن، مغزى تجربة شعورية شارك فيها الفكر بمقدار أبرزها في تعبير حكمي أو خلقي يفيد منه بنو الإنسان في إثراء تجاربهم الفكرية وفي سلوكهم في مجتمعاتهم ويعمّق من إحساساتهم بتجارب الحياة وصورها. ومهما يكن من شيء فإن مثل هذا الشعر التعليمي يبقى محتفظاً بقيمته بصفته مغزى تجربةٍ بشرية خاصة ارتفعت بصدقها وقوتها فصارت عامة، ما دام مثلها يتكرر في المجتمع، فالمغزى، إذن، صورة لتجربة شعورية خاصة تحمل معها فنيتها وجمالها بما لا يخرجها عن دائرة الشعر والفن، وتتألف فنيتها بمقدار حيوية التصوير فيها وبعدها عن أن تكون حكمة مباشرة أو فكراً مجرداً خالصاً يُدلىٰ به كما يُدلى بالقوانين والأحكام. أما بالنسبة إلى الناقد فالشيء المهم، في الشعر التعليمي، لديه، هو أنه يدفعه،إذا أراد أن يمارس فيه عملية النقد المستوعبة،

إلى التفسير والتقدير، فالتفسير هو الكشف عن الأساس الذي «تبلور» عنه المغزى، وقد يتطلب هذا رحلة بعيدة في عالم الشاعر، ومهارة الدليل الخبير في الوصول إلى الموقف البعيد الذي وجد الشاعر نفسه فيه. فالمغزى، في نحوٍ ما، تعبير مكثّف موقر بالإيحاء والإيماء تتجلى في كشفه مهارة الناقد وعمق بصيرته. أما التقدير فاستخلاص قيمة المغزى وقياس أهميتها ودرجة التوفيق في احتضان تجربة الشاعر الخاصة والارتفاع بها إلى تصوير موقف بشري عام.

«النص» ومتلقيه

وفي عودة إلى «النص» من موقف آخر، نجد أنه، عند متلقيه، ليس «النص» في جوهره، فقد يكون مضافاً إليه تأثيره في هذا المتلقي أو ذاك، أو مجموعة التأثيرات في المتلقين، قبل ذلك، وقد يؤثر في «النص» السابق تأثير لاحق، فالنص الجاهلي، عند متلقيه في عصره غيره في متلقيه في العصر الحديث، فهذا المتلقي الأخير، وهو متأثر بروح عصره وبالتيار الاقتصادي، مثلاً، أو بعلم النفس «الفرويدي»، قد يقوم بقراءة جديدة يتلمس فيها مثل هذا التيار في «النص» أو خيوط «اللاوعي» «الفرويدي»، مما لم يألفه مؤلف «النص» ومجموع المتلقين في الجاهلية، وهذا هو التأثير «الرجعي» الذي يعصر «النص» أملاًفي أن يزوّده بما هو متأثربه، وهو خطر ماثل، دائماً، وقعت في شباكه جمهرة نقادنا في العصر الحديث ونقاد غربيون ماركسيون وآخرون متأثرون بتيارات علم النفس الحديثة.

و«النص»، دائماً، سلعة تحمل قيمتها معها بقدر ما يحمل المتلقون من ثقافة ونظر نقدي، وبقدر ما يحملون، في درجات متفاوتة، من حاجاتهم إلى تلك السلعة. ولكنّ «النص» يتطلب أموراً أخرى لدى الطُلَعة من المتلقين (ومنهم، أوفي مقدمتهم النقاد المحترفون)، فالمتذوق العفوي يسمع «النص» أو يقرأه ويستجيب له استجابةً تحمل تأثيراً متبادلاً بينهما (النص والمتذوق)، أمّا ما بعد المتذوق العفوي فالنظر في «النص» نظراً متمعناً، تحليله واستنفاد إيماءاته، وقد يقتضي هذا رحلةً بعيدة أو رحلات، كما مر بنا، في داخل «النص» تكشف خباياه ودواخله وإيحاءات ألفاظه وما ينطوي في نسيجها وطريقة نظمها

وإيقاعاتها من دلالات، ثم فنية «النص» في تلمس السمات الجمالية التي تكمن فيه (ويقتضي هذا كله خصوصية المتلقي وكفايته فيما يؤهله إلى ذلك)، فإذا بالنص، بعد هذا كله، يمنح القارىء معرفة عميقة ومتعة فنيّة بسبب تلك المعرفة، ولكن إن استطاع «النص» أن يربك الإطار الذهني لدى متلقيه، كما ذكرنا من قبل، فيعيد ترتيب ذلك الإطار ترتيباً جديداً، فإن نصوصاً أخرى لا تستطيع أن تحقق غايتها، لا لأنها نصوص رديئة، بل لأنها لا تكشف عن نفسها في يسر حتى للعين الفاحصة والبصيرة النافذة ما لم يُعِدّ الناقد نفسه إعداداً مناسباً للتحدي الذي تتضمنه تلك النصوص. والمسألة تبدو أكثر تعقيداً إذا ما نظرنا إليها من وجهة «فهم النص» الأفضل وتمييزه عن «فهم النص» الصحيح، لأن الفهم الأفضل «ربما لا يكون فهم المؤلف»[27]، ويكون الأفضل لدى غيره لدى ناقد آخر، أم لعله يفضل مقاصد المؤلف نفسه بعد حل رموز نصه «وقد صُوّرت المعضلة تصويراً حسناً، بضع سنين خلت، في سلسلة ردود متبادلة فيمايتصل بمعنى القصيدة الافتتاحية الذائعة الصيت لكتاب «بليك Blake» في «ملتون» ولا سيما الأبيات في «طواحين شيطانية مظلمة» والحاجة إلى بناء القدس في أرض إنكلترا الخضراء السارة، فمعنى المؤلف، هنا، لا يصل إليه القراء الذين لم يألفوا بقية كتابات «بليك» حيث «القدس» ليست مدينة ولكنها شيء يشبه «الحرية الجنسية»، و«الطواحين» ترمز إلى صيغة الفكر المتقلبة التي تعرف إليها «بليك» في «فيوتن» و«لوك Locke» واحتواها، ويمكن الاحتجاج، مع ذلك، بأننا سنجعل معنى أفضل للقصيدة بتجاهلنا مفردات «بليك» الخاصة فنفسر الطواحين بوصفها اتهاماً للثورة الصناعية»[28].

والقول إن «النص» لا يكتبه الشاعر بل خلاف ذلك، أي إن «النص» يكتب الشاعر، هو قول البنيويين Structuralists» من أمثال «رولان بارت Roland Barthes»، فهم يرون «أن الأدباء لا يكتبون، ولكن اللغة التي يستعملون تكتبهم، إنهم وهم بعيدون عن ممارسة الحرية في انتخاب الألفاظ وترتيبها،

---

(27) قضايا في النقد الأدبي، ص31.

(28) المرجع نفسه، ص318.

ملزمون، بخلاف ذلك، بقوانين في اللغة صارمة إن أريد لكتاباتهم أن تنقل معنى، والقول «أنا» أكتب، لدى «بارت» شيء ساذج لموقف يوصف وصفاً أكثر دقة بـ «أنها تكتب» أو «أنا أُكْتَبُ»[29]. وقول «البنيويين» هذا صواب في جزءٍ منه، لأن «النص»، أو بناء «النص» يفرض على قائله قوانين بنائه ويحبسه فيها، أو لا يسمح له من نفسه إلاّ ما تسمح له به اللغة من خلال إمكاناتها، فبناء «النص» يستوعب الممكن من قدرته اللغوية، أي إن «النص» يسجل تلك القدرة التي هي الشاعر أو قدر معيّن من الشاعر، ولكن الشاعر، من وجهة أخرى، يتحرك في حرية نسبية من خلال إمكانات اللغة، وقدرته اللغوية تشترك في الانتقاء وفي الترك النسبي، وكون «النص» يستوعب الممكن من قدرته اللغوية دليل على وجود تلك القدرة لا إلغائها. ومهما يكن من شيء فإن «النص» (أو قوانين بنائه) يسجل الشاعر، في هذا المعنى، ولكن سواء أسجل الشاعر نفسه أم أن «النص» سجله، فإن ذلك، في كلا الأمرين، يعني صلة لا يمكن إنكارها بين «النص» وقائله، ومن هنا تبدو سيرة الشاعر، أو دراسة الشاعر، أو بمعنى أدق وأكثر تحديداً، ما يتصل بالنص من سيرة الشاعر أمراً تفرضه الضرورة بسبب هذا الترابط الوثيق. وهنا تبدأ رحلة أخرى لا يؤمن القائم بها بمايقولون من «موت المؤلف» والاقتصار على «النص» مقطوعاً عنه، ليحقق استقلاله الخاص به، والحق أن استقلال النص هذا يغترف، مباشرة أو غير مباشرة، من المفهوم الخاطىء الذي يقول «بالتعضي»، أي استعمال المصطلح العلمي الذي يتبناه علماء الأحياء في «التعضي الحي». والقول، في النقد الأدبي، بوحدة «النص» العضوية، أي أن «النص» كالكائن الحي ينمو نمواً طبيعياً من الداخل قول (وقد تكلم فيه الناقد والشاعر الإنكليزي كولرج Coleridge من قبل)[30] بدا تهافته في مناقشة نقاد معروفين فيما يتعلق بالمصطلح[31].

---

(29) المرجع نفسه، ص120 ـ 121.

(30) المرجع نفسه، ص57 ـ 58.

(31) المرجع نفسه، ص56.

«النص» ومؤلفه:

لكن الرجوع إلى المؤلف لا يحقق الغاية المنشودة، بل ربما أفضى إلى ضلال، إن لم يكن القائم بتلك الرحلة عالماً بالمناطق التي يرتادها في سيرة المؤلف، لأن «النص» لا يصور المؤلف في حياته كلها، بل هو ابن حالة خاصة من حالات المؤلف الخصبة، وإن شدّته خيوط إلى شخصيته قد تمعن بعيداً في أطوائه. ومع ذلك، قد تجد الشخصية، خلف «النص» شخصية مستقرة في مختلف المناسبات، هذا إذا نظرنا إلى مجموعة شعر الشاعر وتحرينا السمة العامة التي تطبع ذلك النتاج وتجري فيه. وهذه السمة هي التي تمنح كل «نصّ» على حدة، والنصوص كلها، مجتمعةً، طابع الشاعر الأسلوبي. فالأسلوب، في نتاج الشاعر كله، يجري متجانساً، وإن كان كل «نصّ»، في أحيان كثيرة، له، مع هذه السمة العامة، خصوصيته التي تتأثر بالمناسبة التي قدحت التجربة ودفعت بها إلى أن تفرغ في هذا «النص»، ولهذا فإن النقد الفرنسي، في كتابات «جورج بوليه Georges Poulet» و«هلي ملر J.Hillis Miller» يبحث عن المؤلف في الإنتاج، في تلك الحال الخاصة لا ذلك الذي يقبع وراء الإنتاج مما ندعوه بالشخصية الثابتة التي تتخلل إنتاجه كله[32].

وحسبنا، هنا، أن نستحضر «نصاً» من هذه النصوص التي تفرض علينا القيام بالرحلة، وهي الحال الخاصة. وإليك، على سبيل المثال، المقطع الغزلي من لامية «كعب بن زهير»، بانت سعاد[33]:

بانتْ سعادُ فقلبي اليومَ متبولُ متيّمٌ إثْرَها لم يُجزَ مكبول

---

(32) المرجع نفسه، ص210.

(33) وقد تُدعى البردة، بناءً على الرواية التي تقول: إن الرسول الكريم ﷺ قد أعجب بها وعبّر عن إعجابه هذا بأن أهداه بردته، ولكن أقرب «نص شعري» إلى عهد الرسول ﷺ هوقول الأحوص فيما يتصل بالقصيدة، وقد جاء فيها أن الرسول أهداه الهنيدة (والهنيدة مئة من الإبل) ولم يذكرأنه أهداه بردته وإليك ماقال الأحوص في ذلك:

فقبلك ما أعطى الهنيدة جلّة على الشعر كعباً من سديس وبازل
رسول الإله المصطفى بنبوة عليه سلام بالضحى والأصائل

الأغاني، 9/ 259 ـ 260.

وما سعادُ، غداةِ البينِ إذ رحلوا، إلاّ أغنُّ غضيضُ الطرف مكحول
تجلو عوارضَ ذِي ظَلْمٍ إذا ابتسمتْ كـأنـه مُـنـهـلٌ بـالـراحِ مـعـلـول
شُجَّتْ بذي شَبَمٍ من ماء محنيةٍ صافٍ بأبطحَ أضحى وهو مشمول
تجلو الرياحُ القَذىٰ عنه وأفرطَهُ من صوب ساريةٍ بيضٌ يعاليل
يا ويحها خُلّة لو أنها صدقتْ موعودها أوْلَوْ أنّ النصح مقبول
لكنّها خُلّةٌ قد سيطَ من دمها فـجـعٌ وولـعٌ وإخـلافٌ وتـبـديـل
فما تدومُ على حالٍ تكونُ بها كـمـا تـلـوَّن فـي أثـوابـهـا الـغـول
وما تمسّكُ بالوصل الذي زعمت إلاّ كـمـا تـمسكُ الـمـاءَ الـغـرابـيـلُ
كانت مواعيدُ عُرقوبٍ لها مثلاً وما مواعيدُها إلا الأباطيل[34]

هذه المقدمة الغزلية هي من قصيدة عامرة يمكن النظر إليها على أنها عمل «متكامل» قلّما نقف عليه، في هذه الروعة الفنية، إلاّ في أعمال الفحول من شعراء الجاهلية والإسلام، وما أقلّهم في مثل جودة هذه القصيدة. ولا تعنينا، هنا، دراسة القصيدة كلها، وإن تكن دراستها، مستقلةً، عملاً أدبياً يستحق صرف وقت الدارس فيه، مهما طال ذلك الوقت واستنفد من جهد وفكر. إننا معنيون هنا، بدراسة نماذج معينة تعيننا في بحثنا، موضع النظر. ومن هذه النماذج هذه المقدمة الغزلية (أو التي نظر إليها النقاد على أنها مقدمة غزلية)، بوصفها «نصاً» قائماً بنفسه، أوأننا وضعناها موضع «النص» المستقل لغرض نقدي معيّن.

هذه المقدمة غزلية في ظاهرها، تجري مع التقليد الأدبي الجاهلي، في مذهبه البدوي، بافتتاح القصائد بالوقوف على أطلال الحبيبة ومخاطبتها، أو ذكر الحبيبة والحنين إليها ووصفها ووصف جمالها وذكريات الحب واللقاء والوداع، أو غير ذلك مما يتفنن فيه شعراء ذلك المذهب. ومن الواضح أن المقدمة الغزلية هي في العادة، الجزء الخاص من العمل الفني الذي يتأثر، كثيراً، بحال الشاعر ساعة النظم، ويكون بمنزله تمهيد لما تهدف إليه القصيدة من مقاصد وغايات،

(34) شرح ديوان كعب بن زهير (صنعة السكري. ط. دار الكتب)، ص6 ـ 7.

فهي في نحو ما، رصد للغرض الاجتماعي من القصيدة (وعندي أن القصيدة البدوية القديمة تتألف من قسمين! فني واجتماعي)[35] ككل مقدمات الأعمال الفنية الكاملة، في ذلك المذهب، أمثال جمهرة القصائد السبع الطوال المعروفة، تقليدياً، بالمعلقات. ولكن المقدمة في المذهب البدوي ليست تمهيداً فنياً حسب، بل تحقق، أيضاً أموراً أخرى لا تقل أهمية عن ذلك، فمطلعها يقدح الشرارة الأولى في عملية النظم، وقوته الموسيقية، بتصريعة تجعل من هذه القدحة دافعاً قوياً يثير الشاعرية. والمقدمة الغزلية، بعد، (كالمقدمة الموسيقية في السمفونية) تبني جواً شعرياً متأزماً بالنسبة إلى الشاعر نفسه ومتلقِّيه، فتعِد جمهور المتلقين «عاطفياً» للانسياق في رحلة الشاعر الفنية. وإذا كانت القصيدة البدوية، في عمومها، انعكاساً للقبيلة في عالم الصحراء[36]، فإنّ مقدمتها، فوق إعدادها المتلقين، منطقة الشاعر الخاصة يفرغ فيها إحساساته الفردية وأشواقه. ولهذا قد تجد في تحليلها، وفي دلالات ألفاظ منها ما يكشف لك عن مكنون من «اللاوعي» لا تجده في أجزاء القصيدة الأخرى.

أما مقدمة «بانت سعاد» التي نحن بصدد دراستها فتبقى مقدمة غزلية، إن اقتصرنا على نصّها، مقطوعاً عن مؤلفها. وهي، في حدودها الغزلية، تصف بينونة الحبيبة «سعاد» وأثرها في الشاعر، وتستحضر صورة الحبيبة وأنوثتها وعذوبة رضابها وما يتصل بها من خلقٍ لا يدوم على حال، وتلك حال المرأة، في كثير من الأحيان، والشاعر، وهو من الفنانين المحترفين (من مدرسة أبيه زهير)، يرسم في كل ذلك، لوحةً فريدة في فنيّةٍ ومهارة تثيران الإعجاب، وينتهي الأمر بالناقد إلى الفراغ من المقدمة، إن حبس نفسه في حدودها. ولكنه، ما إن يستضيء بشيءٍ من حال الشاعر «كعب» حتى تبدو شيئاً آخر غير الغزل، أو يبدو الغزل فيها ستاراً يستر به الشاعر، واعياً أو غير واعٍ، موقفاً لعله أقرب إلى الموقف السياسي منه إلى أي موقف آخر. فكعب بن زهير، صاحب

(35) انظر مواقف في الأدب والنقد، ص50 وما بعدها.

(36) المرجع السابق، ص60.

«النص» قال أبياتاً في نبي الإسلام ﷺ، وهو يخاطب أخاه «بجيراً»[37]. «فبلغت أبياته رسول الله ﷺ فأهدر دمه وقال: من لقي منكم كعب بن زهير فليقتله، فكتب إليه أخوه «بجير» يخبره، وقال له: انجهْ، وما أراك بمفلت. وكتب إليه، بعد ذلك، يأمره أن يسلم ويقبل على رسول الله ﷺ[38]. لقد كان «كعب»، إذن، مع المشركين، وكان أخوه «بجير» مع الرسول الكريم ﷺ ويقال: إن «بجيراً» كتب إليه: «أن النبي ﷺ يهمُّ بقتل كلِّ من يؤذيه من شعراء المشركين، وأن ابن الزبعري وهبيرة بن أبي وهب قد هربا، فإن كانت لك في نفسك حاجة فأقدم على رسول الله ﷺ فإنه لا يقتل أحداً جاء تائباً. . .»[39] فأحس «كعب» بالخطر الداهم يقترب منه، ولا بدّ من أنه وعاه وقدرّه، فأزمع مفارقة المشركين إلى الرسول ﷺ.

من هذه الإلمامة الموجزة نجد أن بينونة سعاد في مطلع القصيدة، في قوله: «بانت سعاد» موحية تشير إلى بينونة المشركين أو قل بينونته، أي انفصاله عنهم، أولئك الذين اختارهم، من قبل، وكان في معسكرهم ومكث فيهم. وسعاد هذه [وهي ترمز إلى المشركين]، على جمالها، ليس وراء حبها طائل، فلا يصدق وعدها، ولاتقبل النصح من غيرها، وهي خليلة خُلط الفجع بدمها في المصائب، والكذب في القول، وإخلاف الوعد وتبديل خليل بآخر. وهي، فوق ذلك، لا تدوم على حال، وليست مواعيدها إلا الأباطيل. وتلك صفات ظاهرها يتصل بالحبيبة الجميلة القُلَّب، وباطنها نقد عنيف لوعود المشركين بالنصر وأباطيلهم في ذلك. إنه يشير إلى موقف المشركين المتزعزع في خصومتهم ونزاعهم مع رسول الله ﷺ، فآمالهم ووعودهم بالنصر إنما هي آمال كاذبة ووعود زائفة. وبينونة «سعاد» في مطلع القصيدة تشير إلى أنه صار بعيداً عن معسكر المشركين بعد أن خانت أمانيه في كل ما رسمت من أمور فها هوذا يفارقهم، وهم الذين اختارهم من قبل ومكث بينهم أمداً طويلاً مخدوعاً بما

(37) انظر الأغاني (دار الثقافة)، 17/ 41.

(38) المصدر السابق، 17/ 42.

(39) شرح ديوان كعب بن زهير، ص4 ـ 5.

كانوا يعللون به أنفسهم، وهو معهم، بما يعللون من نصر وظفر، كل ذلك امتزج في نسيج ماهر عجيب تنفست فيه شاعريته في ستار هذا النسج من الغزل الجميل، فخلص منه، من هذا العرض السياسي الغزلي الذي قدّم به قصيدته إلى مديح الرسول الكريم ﷺ وكأنه مهّد لتحوله ـ بعد أن بان المشركون، وبعدوا عنه ـ إلى جانب المعسكر الثاني، معسكر الإيمان والنهج القويم، في عرض طبيعي يحمل في طيه عذره المنطقي وتسويغه.

وهكذا نجد أن الوقوف على ما يتصل بالنص من سيرة الشاعر، ولو بإيجاز شديد، لازم، أحياناً، إن كنا نريد من «النص» أن يمنحنا أكثر ما يمنحنا لو أننا نظرنا إليه مقطوعاً عنها، وكأنه مقدّمة غزلية لا تقدّم إلا تقليداً أدبياً جرى عليه المذهب البدوي في بناء القصيدة، فالقصائد «المنتزعة عن محتواها التاريخي يكون لها معنى آخر»، كما يقول أحد النقاد[40]، والاقتصار على ظاهر «النص» قد يكون اقتصاراً على الفهم الصريح، ولكن تفسير ما ينطوي عليه من هذا التلميح السياسي الذي في مقدمة كعب[41] قد يكون الفهم الأفضل، وهو ـ أي التفسير الثاني ـ يتيح للمتلقي إثراءً مزدوجاً، فتزدوج المتعة، تبعاً لذلك، لأنه سيواجه، حينئذ، صورتين متشابكتين، هما صورة الغزل بالحبيبة «سعاد»، وصورة الموقف السياسي المستجد في البعد عن المشركين والالتحاق بمعسكر المسلمين.

ولدينا مثل آخر أكثر إثارة وأوضح في تبيين ما نحن بصدد منه، من هذه الوجهة، وجهة «النص» وما يتعلق به من سيرة مؤلفه، ذلك المثل هو قصيدة أبي فراس الرائية التي قالها في الأسر: «أراك عصي الدمع...». والقصيدة رائعة، فريدة، كسابقتها، في موضوعها وعرضها وصورها وإيماءاتها حتى إنها لتنافس أجمل ما أبدعت قرائح الشعراء في الشعر العربي القديم، نجتزىء منها بما يقوم بحاجتنا في بحثنا هذا، وإن كان المرء ليدرك، وهو ينتخب منها ما يؤلف مثالاً لما يريد، إنه يتعسف، وأن ما يختاره بتر لأجزاء من كل قد يستعصي على التجزئة:

---

(40) نقاد الأدب (واتسون)، ص231.

(41) انظر المطلبي A Critical Study of the Poetry of Dhul-Rumma, (Ms 1960 p.89.

أراكَ عصيَّ الدمعِ شيمتُكَ الصبرُ ... أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ
بلى أنا مشتاقٌ وعنديَ لوعةٌ ... ولكنّ مثلي لا يُذاع له سرُّ
إذا الليلُ أضواني بسطتُ يدَ الهوى ... وأذللتُ دمعاً من خلائقِهِ الكِبْرُ
تكادُ تضيءُ النارُ بين جوانحي ... إذا هيَ أذكتْها الصبابةُ والفِكْرُ
معللتي بالوصلِ والموتُ دونه ... إذا متُّ ظمآناً فلا نزل القطرُ
حفظت وضيّعتِ المودّة بيننا ... وأحسنُ من بعضِ الوفاءِ لك الغدرُ
بنفسي من الغادين في الحي غادة ... هوايَ لها ذنبٌ، وبهجتها عذرُ
تروغُ إلى الواشين فيَّ، وإن لي ... لأذناً بها عن كلّ واشيةٍ وقرُ
بدوتُ وأهلي حاضرون لأنني ... أرى أنّ داراً، لستِ من أهلها قفر
وحاربتُ قومي في هواكِ، وإنّهم ... وإيايَ، لولا حبُّك، الماءُ والخمرُ
وفيتُ، وفي بعض الوفاء مذلةٌ ... لإنسانةٍ في الحيِّ شيمتُها الغدرُ
تسائلني من أنت وهي عليمةٌ ... وهل بفتى مثلي على حالِهِ نُكْرُ
فقلتُ لها لو شئتِ لم تتعنَّتي ... ولم تسألي عني وعندك بِي خُبْرُ
فقالتْ: لقد أزرى بك الدهرُ بعدنا ... فقلت: معاذ الله، بل أنتِ لا الدهرُ
فلا تُنكريني يا ابنةَ العمِّ، إنه ... ليعرف من أنكرتِهِ البدُو والحضرُ[42]

وما أثبتته من القصيدة يُنظر إليه، في العادة، على أنه غزل، فيه تصوير للنأي والشوق والعتاب، وغير ذلك مما يُلمُّ به الشعراء المحبون. ولكنه، في حقيقة أمره، لم يكن غزلاً، ولا أراد به الشاعر أن يكون كذلك، وإن جرى في نسيج غزلٍ عذبٍ جميل، فهمته «أم كلثوم» أو من اختار أبياتاً منه لها، على أنه كذلك، فجرى في غنائها في أجمل ما جرى به صوتها العذب الجميل. ولكن أهو غزل حسبْ؟ إنه كذلك، إن اقتصرنا عليه، أو على ظاهره في قراءةٍ سريعة لتذوقٍ عفوي عابر.

ومن الغريب أن يكون هذا موقف أدباء كالدكتور زكي مبارك وأحمد بدوي فقد ذهب الأول إلى «أن تلك الحبيبة التي لوعت أبا فراس امرأة بعينها من النساء

(42) شرح ديوان أبي فراس الحمداني (دار إحياء التراث العربي ـ بيروت) ص11 ـ 12، وانظر ديوان أبي فراس (شرح الدكتور خليل الدويهي ـ دار الكتاب العربي ـ 1994، ص160.

ونستطيع أن نعرف من هي ولكنه يكفيها أنها أنطقته بهذه اللوعة الخالدة»[43].

ورأى الثاني أن «أبا فراس كان في حبه، كما يظهر من خلال هذه الرائية مثالياً يفخر بمثاليته مما يظهر الصلة الوثقى بين غزل القصيدة وهدفها، فالقصيدة فخر بسجاياه وخلاله، وغزلها فخر بما يتحلى به في الحب من صفات المحب الصادق في حبه الوفي لمن يهواه، والخاضع له والمتقبل لحكمه وإن كان ظالماً»[44].

وقد رأيت، بناءً على فحص الظروف المحيطة، آنذاك، «بأبي فراس» «وسيف الدولة» أن القصيدة ترمز إلى ما يدور بينهما، وأنها، في معنى من المعاني، رسالة خاصة، مما يقرب من أن يكون ما يطلق عليه، الآن، رسالة «شفرة» وضعت في إطار من الغزل لتخفي وراءها ما يريد «أبو فراس» أن يبلغه «سيف الدولة» فأثبتّ ما يقرب من هذا بهامش رسالة الدكتوراه (بالإنكليزية) المقدمة إلى جامعة لندن عام 1960م. ومما جاء في الهامش (ص89) «لقد نظم القصيدة وهو يعاني من جرح بليغ شديد في السجن البيزنطي في القسطنطينية. وقد شكا من تأخر «سيف الدولة» في افتدائه، وإرساله، بدلاً من ذلك، رسائل في التقريع والتأنيب. ففي هذا الغزل يلوم «أبو فراس» «حبيبته التي لم تكن إلا سيف الدولة»، ويشكو، في مرارة، من إقامته المؤلمة في السجن وسوء المعاملة التي يلقاها من «سيف الدولة»[45]. (وقد دعا إلى هذا الهامش ما أثبتته في متن رسالة الدكتوراه (ص89) من كون المقدمة الغزلية «لبانت سعاد» ليست غزلاً، كما في ظاهرها، بل تخفي وراءها موقفاً سياسياً، كما مر من قبل).

ويرى المرحوم الدكتور محمد مهدي البصير، أيضاً (في كتاب الأدب العباسي المنشور في عام 1970م إن «غزل هذه القصيدة رمزي يدور حول سيف الدولة، وموقفه من أبي فراس في الأسر، وأن الوعد [الوصل] الذي قال أبو

---

(43) أبو فراس الحمداني (د. النعمان القاضي)، القاهرة، 1982، ص354 (عن الموازنة بين الشعراء لزكي مبارك، ص321.

(44) أبو فراس الحمداني (عن شاعر بني حمدان لأحمد بدوي، ص140 ـ ص355.

(45) A Critical Study of the Poetry of Dhul-Rummal, (F.N) p.89.

فراس «إن الموت دونه» هو وعد سيف الدولة بفداء ابن عمه، وأن قول أبي فراس (تسائلني من أنت وهي عليمة) إشارة بارعة إل قول سيف الدولة: «ومن يعرفك بخراسان»[46].

أما النعمان القاضي فقد اضطرب في موقفه من هذا الغزل قائلاً: «وقد يبدو هذا الاتجاه [النظر إليه على أنه رمزي] غير صحيح وبعيداً عن الواقع إذا ما تأملنا تاريخ الرائية وتاريخ إنكار الأمير لابن عمه عقب واقعة استعانته بأهل خراسان، فالرائية من أول ما قاله أبو فراس في الأسر وقبل أن يتبين له موقف الأمير من قضيّة افتدائه، بدليل خلوها من طلب الفداء بينما [كذا] كانت واقعة استنجاد الشاعر بأهل خراسان، بعدذلك، كما يبدو في قصيدة أبو [أبي] فراس التي عاتب فيها الأمير ومطلعها:

أسيف الهدى وقريع العرب علام الجفاء وفيمَ الغضبْ

وبناءً على هذا فإنه يمتنع تاريخياً أن تكون الرائية رامزة إلى ما رمزت إليه، إلاّ أن الدفع التاريخي ليس بحجة تمنع ما ذهبنا إليه من أنه يعني بالمحبوبة سيف الدولة الذي صدق فيه قول الواشين وما رموه به في حضرته من تهوره وإيثاره الأسر على الفرار. أما حديثه عن أهل خراسان فلاحق للرائية، وإن كان الشبه واضحاً تماماً بين جو كلٍ من القصيدتين فيما يختص بموضوع إنكاره والتعريض بخمول ذكره»[47].

وموقف من رأى في قصيدة «أبي فراس» غزلاً بحتاً بامرأة معينة، واضح يمكن فهمه على ضوء اقتصاره على ظاهر «النص» من غير الإفادة مما حوله من بعض وقائع سيرة «أبي فراس». وهذا الموقف يرينا «أخطار» النظر إلى «النص»، أحياناً، مقطوعاً عما عداه، مستقلاً بنفسه.

أمّا مؤلف «أبو فراس الحمداني» الدكتور النعمان القاضي فمردّ اضطرابه إلى قصوره عن الدخول في عالم «النص» ومعه بعض الأضواء الكاشفة المستفادة

---

(46) محمد مهدي البصير، في الأدب العباسي، بغداد، 1970، ص394.

(47) أبو فراس الحمداني (القاضي)، ص356.

من سيرة الشاعر، فهو يرى أن القصيدة «من أول ما قاله أبو فراس في الأسر وقبل أن يتبين له موقف الأمير [سيف الدولة] من قضية افتدائه «وأن الدليل على ذلك، كما يقول، «خلوّها من طلب الفداء» وأن «واقعة استنجاد الشاعر بأهل خراسان بعدذلك» بدليل ذكره لها في قصيدة أخرى يقول فيها:

وإن خـراسـان إن أنـكـرتْ عـلاي فـقـد عـرفـتـهـا حـلـبْ

وهذا هو الدفع التاريخي الذي يمنع «أن تكون الرائية رامزة إلى ما رمزت إليه».

وهذا يعني أننا إذا أوضحنا أن القصيدة تشتمل على إشارة إلى طلب الفداء بطل قوله إنها أول ما قاله في الأسر، وبطل كل شيء (حتى الدفع التاريخي) مما بناه على ذلك. يقول أبو فراس.

معـلـلـتي بـالـوصـل والـمـوت دونـه إذا مـتُّ ظـمـآنـاً فـلا نـزل الـقـطـر

(وفي رواية: معللتي بالوعد[48]...).

ومعنى البيت، إذا حللّنا «مغمّضه» (شفرته)، أنه قد جرت بين أبي فراس وسيف الدولة مكاتبات لافتدائه وأن سيف الدولة كان يعلله بذلك ويماطله (لسبب قاهر سنذكره فيما بعد)، ولكن أبا فراس (لسبب آخر سيأتي ذكره) يلحّ عليه في ذلك، ويذكّره بأنه إذا مات (كما كان يبدو له من حاله آنذاك) فلا حاجة له بالفدية، إذ لا فائدة، إذ ذاك، بها، وكيف يحتاج مَيْتٌ إلى افتداء؟ لقد كان مدرسونا، في الثانوية، رحمهم الله جميعاً، يضربون هذا البيت مثلاً على «الأثرة» (الأنانية، كما كانوا يطلقون عليها)، وكانوا يذكرون، حسبما وجدوه في مصادرهم، قول المعري بإزائه:

فـلا نـزلـت عـلـيَّ ولا بـأرضـي سـحـائـب لـيـس تـنـتـظـم الـبـلادا

ويقولون بأنه المثل الذي أولى أن يتبع لأنه يدل على «الإيثار». ولعل المعري، وهو يقول هذا البيت، يردّ، في نحو ما، على قول أبي فراس مستفيداً مما يشير إليه ظاهر البيت مقطوعاً عن سياقه التاريخي. وأغلب الظن أن

(48) في الأدب العباسي (البصير)، هامش 13 من ص 394.

مدرسينا، رحمهم الله جميعاً، كانوا يعتمدون، في مصادرهم، على المعري في نقد بيت أبي فراس.

والغريب أن مؤلف «أبو فراس» يرى أن المحبوبة سيف الدولة، فكيف عمي عليه معنى البيت؟ معللتي بالوصل والموت دونه. . .»، وأن «أبا فراس» يقصد به أن «سيف الدولة» يعلله بقرب افتدائه، وهذا معنى «معللتي بالوصل» لأن تعليل الحبيبة له، وهو ناءٍ يعاني الغربة والأسر وألم السهم في فخذه، بأن تصله لا معنى له، هنا، ولا يجري على الطبيعة البشرية، فهو في شغل، إذ ذاك، عن الغزل. فإن كانت القصيدة قد قيلت في أول الأسر، فما هذا الشوق المبرّح إلى الحبيبة، والعتاب المر ووصف خلقها الغادر مع تلك الآلام التي يعانيها من سهم مغروسٍ في فخذه استعصى، فيما بعد، على معالجة إخراجه على الرغم من بذل عدة «عمليات» جراحية للتخلص منه؟ أما ذكر خراسان في قصيدة أخرى وهو قوله:

وإنّ خراسان إن أنكرت علاي فقد عرفتها حلب

فلا يقوم دليل تاريخي على أن واقعة استنجاد الشاعر بأهل خراسان جاءت بعد الرائية بزمن، فقد يلمح الشاعر، أحياناً، ويصرّح أحياناً أخرى، كما يقتضيه سياق القول. ثم إن البيت الذي تشتمل عليه الرائية وما بعده من الأبيات تشير كلها إلى «واقعة» خراسان إشارة واضحة:

تسائلني: من أنت؟ وهي عليمة وهل بفتًى مثلي على حاله نكر
فقلت لها: لو شئت لم تتعنتي ولم تسألي عني وعندكِ بي خُبْرُ
فلا تنكريني يا ابنة العمّ إنه ليعرف من أنكرته البدو والحضر

و«ابنة العمّ» في البيت الأخير، تبتسم في وجه من يفهمها فهماً حرفياً، ساخرةً منه سخرية لا مغالطة فيها. وما حملت الأخبار إلينا حبيبة لأبي فراس من بنات أعمامه أو من ذوي القرابة القريبة أو البعيدة. وإذن لا مفرّ لنا من أن نرفع ستار الغزل الفني الجميل الماهر عن «النص» هذا النموذج الغزلي لنواجه فيه أبا فراس مخاطباً ابن عمه الأمير «سيف الدولة» شاكياً ومعاتباً ومؤنباً، أحياناً، في «نصّ» رمزي قلّ نظيره في الأدب العربي، حريصاً على أن يكون تعبيراً

«مكثفاً»، غير مباشر، عن حاله وإبلاغاً لرئيسه، معمّياً على الآخرين بقدر ما يستطيع النسيج الفني المتشابك أن يعبّر وأن يبلغ، أي أن يحمل رسالة خاصة معمّاة إلاّ على صاحبها والمرسلة إليه.

وقد يحسن بنا أن نصرف بعض الوقت، هنا، لنقف على بعض الأمور المتعلقة بهذا «النص»، فقد تبدو شكوى «أبي فراس» الأمير النبيل الشجاع، في الأسر، أمراً شاذاً يصعب التسليم به، ويبدو عسيراً على الفهم، أيضاً، أن يتخلّى الأمير «سيف الدولة» عن ابن عمه وقائد جيوشه، ويكاتبه معللاً إياه بالافتداء من غير أن يبرّ بوعده إلا بعد أربع سنوات، ولكن الأمر يبدو واضحاً إذا استضأنا بشيء من التاريخ، أو بشيء من وقائع التاريخ، آنذاك، فقد أُسر «أبوفراس عام 351 من الهجرة[49]، وحُمل مثخناً إلى خرشنة، لأول الأسر ثم إلى القسطنطينية «تحت إلحاح القيود والعلة التي طالت فيه، إذ ظل يعالج من النصل الذي أصاب بدنه ولم ينزع منه إلا بعد سنتين ونصف من أسره بعد أن شق عليه ست مرات حتى خرج...»[50] فهو، إذن، في حال خاصة هي أصعب ما يلاقي المرء من البعد والأسر وهذا الألم الممض الذي يلح عليه ليل نهار، مع تضييق الروم عليه في سجنه. أمّا «سيف الدولة» فقد عانى انتكاسات عسكرية قاسية، في تلك الأيام، ثم استولى الروم على مدينة حلب ونهبت داره وما فيها من أموال ومتاع وسلاح. وقتل كثير من الناس ونهبت الأموال من المدينة[51]. وآل أمر «سيف الدولة» إلى ضعف ما مرّ به قبل، فطمع به حتى الأعراب، من ورائه، وألحت عليه جيوش الروم وقد أحست بتفوقها فأمعنت في النهب والقتل والتنكيل. وجاءت رسائل «أبي فراس» تطلب افتداءه ليستأنف جهاده أو ليموت بين أهله وأبناء قومه، ولكن «سيف الدولة» كان في شغل عنه، عاجزاً عن افتداء الأسرى، وعدتهم ألفا أسير، لأنه ما كان يملك مبلغ الفداء الضخم، وأبت مروءته، وهو «سيف الدولة» رمز الجهاد والبطولة، أن يفتدي ابن عمه ويلتفت

(49) الكامل في التاريخ، (ابن الأثير)، 8/ 404.

(50) أبو فراس الحمداني، ص111 (عن الديوان).

(51) انظر الكامل في التاريخ (حوادث 351هـ) 7/ 2 ـ 3.

عن الأسرى من مجاهدي المسلمين فيبقيهم في أسرهم، ولم ير من الحكمة أو الحنكة السياسية أو العسكرية أن يعلن عجزه عن الفداء لئلا يوهن عزم من معه ويطمع الروم فيه وفي مساومته، فتأخر عن افتداء «أبي فراس» وراح يكاتبه ويوصيه بالصبر، ويعلله بقرب الفرج، ولكن «أبا فراس» كان يجهل، فيما يبدو، عجز ابن عمه عن تقديم الفداء للجميع، وكان يعهد «سيف الدولة» قادراً على القيام بمثل ذلك، وكان، فوق ذلك كله، في حال من اليأس أحسّ، عندها بقرب موته، فكان تعليل «سيف الدولة» بدفع الفدية لا معنى له مع وشك الموت، فما نفع الفدية إذا وصلت بعد موته، وهذا معنى بيته:

معللتي بالوصل والموتُ دونَهُ إذا متُّ ظمآناً فلا نزل القطرُ

«إذا مت ظمآناً فلا نزل القطر» أجل ما معنى الفدية بعد موتي. . .

وفي تلك الحال يظلّ «سيف الدولة» يعلله بافتدائه هو وصحبه، لأنه لا يملك إلاّ أن يماطل ويعلل، وتسوء حال «أبي فراس» ويصل به يأسه إلى مخاطبته بقوله إن لم يفتده كاتب ملوك خراسان، فيجيبه «سيف الدولة» متصنعاً الغضب خوف افتضاح أمر عجزه، قائلاً: «ومن يعرفك في خراسان؟»، وهذا جواب عن سؤال «سيف الدولة»:

تسائلني من أنت وهي عليمةٌ وهل بفتًى مثلي على حاله نكرُ
فلا تنكريني يا ابنة العمّ إنه ليعرفُ من أنكرته البدو والحضرُ

وقد نجري في «نص» هذا الأنموذج الغزلي فنفتح مغاليقه على ضوء ما يكشف التاريخ من ظروف الشاعر وابن عمه، ومطالبته بالفداء ومكاتبات سيف الدولة له في ذلك، ولكن قد يسأل المرء، وقد تكشف شيء من مقاصد هذه الرسالة، ما الأولى في وجهيها: أنفهمها على أنها غزل حقيقي أم رسالة سمّها رسالة عتاب ولوم، مثلاً؟ أهي أجمل لو أخذت على أنها غزل بحت أم أكثر تأثيراً لو أنها كانت ترمي إلى غير الغزل المألوف؟ وقد نقول ما جدوى هذا الازدواج ما بين الظاهر والباطن؟ والحق أن السؤال ينطوي على فهم سطحي لوظيفة الشعر، إن لم يكن لغرض آخر وراءه. فالوجه الغزلي، هنا، جميل عذب، يتيح للمتلقي متعة فريدة من خلال صوره المتلاحقة والموسيقى التي

تجري فيها، والوجه الثاني له صوره المتلاحقة في تلك الموسيقى المؤثرة، لكل من هذه الصور والموسيقى ومنهما معاً، وهما يلوّنان خيال المتلقي ويثيران كوامن مماثلة منظمة من «لاوعيه» يستمد المتعة والفائدة بما تنطوي عليه التجربة العامة، من حِكَم مستخلصة من الحياة. هذا بعض ما لكل وجه من الوجهين الظاهر والباطن، ولكنهما، معاً، في وحدة لا انفصال فيها، تكثيف فريد وإيماءات مزدوجة، تجعل من «النص» ينبوعاً ثراً من صورٍ مزدوجة، وتجربة مركبة أو تجارب متشابكة ترفد المتلقي بثراء هو أصل هذه المتعة الخصبة العميقة التي ينتجها الفهم المتذوق المستنير، وتتجلى المهارة الفنية في هذا الازدواج المنسجم الذي يستقي منه المتلقي الاعتيادي ما تمكنه مقدرته على التذوق والفهم، وفي هذا النسيج اللغوي المتشابك الموحي بتكثيفه وإيمائه وبدلالات ألفاظه التي تتعدد، بسبب مهارة ترتيبها ومقاصدها من غير أن تخلّ بوحدة التجربة التي تصدر عن نفس شاعرة غير موزعة، وحسبك تعبيرها أنها تومىء إلى متلق أو متلقين بصورها الغزلية وإلى آخرين بمقاصدها في العتاب واللوم، ولآخرين بمثالي «يفخر بمثاليته» فيرى أحدهم أن مثاليته في الفخر تظهر «هذه الصلة الوثقى بين غزل القصيدة وهدفها» فالقصيدة، في رأي هذا المتلقي [الناقد] «فخر بسجاياه وخلاله، وغزلها فخر يتجلى به في الحب من صفات الحب الصادق في حبه الوفي لمن يهواه والخاضع له والمتقبل لحكمه وإن كان ظالماً». وهكذا تتعدد المقاصد في هذا «النص» باختلاف المتلقين وفهمهم وتذوقهم، فهو، مستقلاً، له كيانه ومقاصده، وهو في إطاره التاريخي أو في ضوء وقائع من سيرة مؤلفه له مقاصد أخرى في كيان خاص، وإن كان، في هذا الضوء الأخير، أقرب إلى مقاصد مؤلفه، وهو أقرب إلى فهمه فهماً حقيقياً، تبعاً لذلك، ولعله الفهم الصحيح والأفضل معاً. وهو، بعد كل ذلك، أغنى، لأنه، وهو معني بالفهم الباطن، يبدو أكثر تكثيفاً وإيماءً بهذا الازدواج الذي لا مفر منه مما تتيحه له دلالات الألفاظ ونسيجه الفني الماهر في ظاهره وباطنه معاً.

ونوع آخر من النصوص قد نجد فيه ما يضطرنا إلى أن نتلمس تفسيره فيما وراء المؤلف ومواقفه في الحياة، أي في البعد التاريخي الذي يومىء إليه

«النص» داخل إطار التقاليد الأدبية التي ينتمي إليها. وفي هذه الحال نبعد كثيراً ممعنين في التاريخ وربما قبله، وفي الأساطير القديمة التي تضرب جذورها بعيداً في فجر الجماعات البشرية، كقصة ثور الوحش التي مر ذكرها من قبل. فكل من درس الأدب العربي القديم واجه، في كثير من قصائد الشعراء (جاهليين أو حتى من شعراء الإسلام والحقبة الأموية) ممن ينتمون إلى المذهب البدوي، صورة هذا الثور أو، في الأدق، قصته أو واقعته Episode، ومجملها أن الثور [وهو نوع من الأوركس، من أنواع الأيل، وإن كان العرب عدوه ثوراً وجروا على النظر إليه كذلك]، ضل عن صواره فتفرّد وحده وهو يرعى، وأقبل الظلام والمطر عليه فالتجأ إلى أصل شجرة أرطاة، وظل منكرساً، هناك، طوال الليل، حتى إذا ظهرت تباشير الفجر فجأه صائد مع كلاب ضارية مدرّبة، وراحت تهاجمه وتلحف في مهاجمته من كل جانب فيفر من هذا الشر المباغت، ثم يثوب إلى نفسه، فيقف متحدياً الكلاب وتنشب معركة شديدة حاسمة، فإن كانت القصيدة للرثاء أو الموعظة انكشفت المعركة عن الثور صريعاً وإن لم تكن للرثاء والموعظة خرج الثور منتصراً، تاركاً الكلاب، في ساحة المعركة بين قتيل وجريح. هذه هي، على الإجمال، قصته أو «واقعته»، يُفرغ فيها كل شاعرٍ عبقريته الشعرية ومهارته الفنية بما تتيح له شاعريته من تصوير وإبداع، تماماً كما كان شعراء الإغريق القدامى يفعلون في مآسيهم، في قصة «أوديب»، مثلاً، وغيرها.

ولا يستطيع «النص» أن يكشف لنا بالنظر فيه مستقلاً، عما يعيننا في تفسيره تفسيراً كاملاً، ولا بالرجوع إلى ما نعرف من سيرة مؤلفه أو إلى أحوالٍ معينة من حياته، اللّهم إلاّ ما يتصل بمعرفتنا في أنه ينتمي إلى المذهب البدوي، مثلاً، لا إلى غيره من المذاهب الأدبية. ولكنا إن حاولنا أن نرحل بعيداً متلمسين جذور الشعر العربي في «الآداب السامية» القديمة، وتتبعنا أساطيرها الغارقة في الماضي البعيد وجدنا أن الثور، في تلك الحقب السحيقة، معبود يرمز إلى الخصب والقوة والغيث [القَطْر]، وأن وجوده في القصيدة البدوية

القديمة أثر من آثار تلك القداسة المنقرضة التي لم يبق منها إلاّ إيماءات خافتة هي صدى لتلك القداسة، يتنافس الشعراء فيما بينهم لإفراغ مهاراتهم الفنية فيها وفي عرضها. ويستطيع الناقد، وهو يحاول ربط «الوقائع» بالأساطير القديمة أن يلاحظ أن كل «واقعة» أو قصة في القصيدة البدوية القديمة تذكر ثور الوحش تذكر ليلة ممطرة أو إشارة إلى ليلة ممطرة، مما يشير إلى بقايا ما يرمز إليه الثور من الخصب والقطر [المطر]، فيما غبر من تلك العصور. أما قوته فتجدها في انتصاره على الكلاب، في غير الرثاء والموعظة، وعلاقة هلاكه بالرثاء والموعظة واضحة، لأنه، حينئذ، يرمز إلى القدر الذي يطارد الأحياء، ولا يفلت منه حتى ذلك الثور ـ الإله، رمز القوة والأبد.

نخلص، بعد هذا، إلى القول. إنّ من النصوص ما لا يكشف عن نفسه بغير التوصل إلى فهمه بمعالجة خاصة تستعين بـ «الأنثروبولوجي» ودراسة العبادات القديمة والأساطير البعيدة في تاريخ الأقوام التي تنتمي إليها أمثال تلك النصوص، وبغير ذلك من أنواع المعرفة البشرية، في نصوص أخرى، للاستضاءة بها وكشف ما ترمز إليه إيماءاتها. أمّا إذا اقتصر الناقد على «النص»، قائماً بنفسه، أو حتى إذا استضاء بسيرة شاعر «النص» وأحواله فإنه يبقى يدورفي استنتاج شخصي لا يفضي له، مهما حاول وحاور، إلى التفسير السديد، ولا يمكنه أن يخرج بمغزى «الواقعة» الحق. وقد تجد مثل هذا الاستنتاج لدى كثير من نقاد الأدب ومؤرخيه في الوطن العربي. فالأستاذ الكبير الدكتور شوقي ضيف، على سبيل المثال، (كالآخرين من مؤرخي الأدب) يحاول أن يظهر لباقته اللفظية في تفسير كثير مما يعالج من النصوص (وقد نجح في كثير منها ممَّا لا يحتاج إلى رحلة بعيدة، ولكنه لم يوفق في تفسيرات أخرى)، فيذكر، مثلاً في كتاب «التطور والتجديد في الشعر الأموي» واقعة ثور الوحش في شعر ذي الرمة، ويحاول تعليل نجاة الثور من كلاب الصائد الضارية بما أوتي من مهارة لفظية، فيرى أن سبب نجاة الثور من كلاب الصائد أنه جمّ «العواطف»، وأضاف أن ذا الرمة ربما كان في ذات نفسه لا يريد قتله، فكان «يعطف» على الحيوان لأنه حُرم من محبوبته «مي»، وهكذا جعله ينجو من الصائد أو فسّر سبب

نجاته[52]. وهذا التفسير وغيره مما لا يحيط بتقاليد المذهب البدوي مما يتصل به من عبادات قديمة مثلاً، لا يمكنه أن يوفق في النفاذ إلى ما تومىء إليه القصيدة مهما أوتي من قدرة على التعبير أو لباقة لفظية. ومن هنا نستطيع أن نسقط كثيراً من شروح النقاد والمؤرخين في تفسير الشعر البدوي القديم لافتقاره إلى كثير مما يلزم لتفسيره من ألوان المعرفة التي تنير «النص»، فتفسر إيماءاته وإشاراته التي تضرب بعيداً في الماضي القديم. فالنص في هذه الحال «شفرة» أو إن شئت قلت رسالة خاصة مغلقة تحتاج إلى من يملك معاني رموزها الحقيقية لكي يفتح مغاليقها. ولا يتأتى هذا إلاّ لمن توسل بأنواع مختلفة معينة من المعرفة لكي يبرع في قراءة الإيماءات والإشارات، ولكي يكون قادراً بما لديه منها، على النفاذ إلى ما يمكن أن يكون المفتاح المناسب المطلوب. وحلّ المعضلة يتطلب، أحياناً، إلى جانب ما ذكرنا، أنواعاً من النشاط البشري كعلم النفس، وما يتصل «باللاوعي الجمعي» والأساطير واللغويات المقارنة وغير ذلك، ثم سلوك السبيل السديدة التي تفضي إلى ما هو معقول ومقبول من تفسير وتعليل.

وقد يجرنا هذا إلى النظر إلى «النص» أحياناً، في إطار المذهب الذي ينتمي إليه. ففي دراستي لشعر ذي الرمة قلت: «إذا ما أريد لعمل أدبي أن يفهم فهماً تاماً وجب أن ينظر إليه في إطار التقاليد التي ينتمي إليها»[53] وقد استضأت، في هذه الملاحظة، بما ورد عن الأسقف «هيرد Bishop Hurd وهو يعلق على قصيدة «سبنسر Spencer» «الملكة الجنية الساحرة The Faerie Queene» في كتابه «الكفالة والحب Chivalry and Romance (1762). يقول «هيرد»: «حين يفحص مهندس معماري بناءً غوطياً بمقاييس إغريقية لا يجده يجري على شيء من تلك المقاييس. ولكن الهندسة المعمارية الغوطية لها قواعدها الخاصة بها، فإذا ما فُحصت بها بدت فضائلها، كما في الهندسة المعمارية الإغريقية. والمسألة: ليست في أيٍ من المذهبين أكثر «بساطة» وأكثر في مذاقه صواباً، ولكن أثمة معنى و«تصميم» [تخطيط] في كل واحد منهما إن

(52) ضيف، شوقي، التطور والتجديد في الشعر الأموي (القاهرة 1959)، ص277.

(53) A Critieal study of the Poetry of Dlul-Rumma, p.81.

طبقت عليه قوانينه؟ وتجري الملاحظة عينها على النوعين من الشعر [الكلاسي والغوطي]. أحكم على «الملكة الجنية الساحرة» على وفق الطرز الكلاسية يصدمك عدم انتظامها، أما إذا فحصتها بأصلها الغوطي فإنك تجدها جارية على نظام...»[54]. وكان عليَّ، بعد ذلك أن أجري في دراستي لذي الرمة على وفق معايير المذهب البدوي الذي ينتمي إليه شعره، وفي غير هذا لا يمكننا فهمه ولا تذوقه، وقد قال «پوپ Pope» الحكم على شكسبير بقواعد أرسطوطاليسية يشبه محاكمة امرئٍ بقوانين بلد، في حين أنه اقترف فعلته تحت طائلة قوانين بلد آخر»[55].

(54) المصدرالسابق، ص80 (عن Critical Approaches to literatrur, p262 .

(55) قضايا في النقد الأدبي، ص295.